

Bozó Péter

A szalon mint a zenei és társasági élet színtere Jacques Offenbach *Monsieur Choufleuri restera chez lui le...* című operettjében

Siegfried Dörffeldt kutatásai óta közhelynek számít, hogy a korai francia operettben, jelesül Offenbach műveiben meghatározó szerepet játszott az operaparódia,¹ egy olyan műfaj, melynek Franciaországban a 17. század közepe óta különösen virágzó, méghozzá írott hagyománya volt.² Annak jelentőségét azonban tudomásom szerint mindeddig nem vizsgálták, hogy Offenbach milyen típusú operát parodizál operettjeiben, milyen összefüggésben és hogyan. Írásomban pontosan ebből a szempontból veszem szemügyre a muzsikusi *Monsieur Choufleuri restera chez lui le...* [Choufleuri úr otthon lesz] című egyfelvonásosát,³ különösképpen azt, hogyan tükrözi az operett szalonjelenetében elhangzó parodisztikus zene-szám, a *Trio italien de la malédiction* [Olasz tercett az átokról] a 19. századi Párizs zenei és társasági életét. A bemutató körülményeinek és a mű cselekményének rövid ismertetését követően az operaparódia kétféle válfaját fogom kimutatni, melyek értelmezéséhez röviden vázolom, milyen műfaji és intézményi kontextusban keletkezett a darab, illetve arra teszek kísérletet, hogy rámutassak a parodizált operatípusok eltérő társadalmi kötődésére.

BEMUTATÓ ÉS CSELEKMÉNY

A *Monsieur Choufleuri*t Offenbach színházában, a Théâtre des Bouffes-Parisiensben 1861. szeptember 14-én adták először. A darab ősbemutatójára azonban nem itt és nem ekkor került sor. Escudier zeneműkiadó lapja, a *La France*

¹ Dörffeldt 1954.

² Noiray 1987; Bozó 2010.

³ A darabból tudomásom szerint három felvétel létezik, mindhárom átdolgozás: *Salon Pitzelberger* (Renate Hoff, Harald Neukirch, Reiner Süß, Chor der Deutschen Staatsoper Berlin, Staatskapelle Berlin, Robert Hanell; CD, Berlin Classics 0020872 BC, 1970); *Monsieur Choufleuri restera chez lui* (Danielle Borst, Serge Maurer, Charles Ossola, Choeur Lyrique de Suisse Romande, Ensemble Instrumental de Grenoble, Jean-François Monot; LP, Gallo 30 312, 1981); *Monsieur Choufleuri restera chez lui* (Mady Mesplé, Charles Burles, Jean-Philippe Lafont, Ensemble Choral Jean Laforge, Orchestre Philharmonique de Monte Carlo, Manuel Rosenthal; CD, EMI 7 49361 2, 1982).

musicale tudósítása szerint az operettet még 1861. május 31-én, egy zenés estély keretében, a francia politikai és szellemi elit meghívott képviselőinek jelenlétében mutatták be, még hozzá nem éppen szokványos helyszínen:

„Figyelemre méltó és igazán művészi estély zajlott le nemrégiben Morny gróf úrnál. A Törvényhozó Testület elnökségének pompás palotája múlt pénteken Párizs legelőkelőbb társaságát fogadta be; és ezen Areioszpagosz színe előtt, mely a haderő, a politika, az irodalom és a művészetek valamennyi jeles személyiségét magában foglalta, s amelyet elbűvölő hölgyek egész serege tarkított, emelkedett fel egy bájos színház függönye, melyet különleges módon a palota báltermében építettek. Az egész estély színházi élvezeteinek terhét M. de Saint-Rémy vállalta magára. M. de Saint-Rémy a legelőkelőbb emberek közé tartozik, akinek államügyekben való igen nagy tekintélye a legkevésbé sem csökkenti kellemét, valamint költői és muzsikusi szellemét, M. de Saint-Rémy ugyanis mindkettő egy személyben, s ezt igazán be is bizonyította a minap aratott kettős sikerével.”⁴

Az operettet Gérard, a zongorakivonat kiadója a sajtóhíradásban említett Saint-Rémy és Offenbach közös kompozíciójaként hirdette.⁵ Mint a *La France musicale* beszámolójából sejthető, s mint azt a lap a Bouffes-beli bemutatóról beszámolván nyíltan ki is jelenti, a Saint-Rémy valójában álnév, amely igen tekintélyes személyt rejt: „Mindenki tudja manapság, hogy ki az az elmés és jómodorú ember, aki a M. de Saint-Rémy álnév mögött rejtőzik” – olvashatjuk az 1861. szeptember 22-i számban.⁶ A bemutató idején nyílt titok volt, hogy ez a személy nem más, mint azt estély házigazdája inkognitóban: Charles-Auguste-Louis-Joseph de Morny gróf (1811–1865), III. Napóleon féltestvére, az 1851. decemberi államcsíny egyik fő szervezője, a puccsot követően előbb Franciaország belügyminisztere, majd 1854-től a törvényhozó testület elnöke. Az operett szövegkönyvét Jean-Claude Yon szerint részben valóban maga Morny, részben azonban munkatársai, az *Orphée aux enfers* (Orpheus az alvilágban) librettóját jegyző Hector Crémieux és Ludovic Halévy írták.⁷ A zene azonban teljes egészében Offenbachtól való, mint azt a komponista egyik Halévyhez írt levele is tanúsítja,⁸ még ha a nyilvánosság előtt azt állította is, hogy a kompozíció nagyrészt M. de Saint-Rémy munkája.⁹ Morny a jelek szerint nem maradt hálátlan az együttműködésért: Offenbach alighanem az ő támogatásával nyerte el 1861-ben

⁴ *La France musicale* 1861. június 2. 171. A tanulmányban idézett francia szövegeket saját fordításomban közlöm.

⁵ *La France musicale* 1861. szeptember 22. 304.

⁶ *La France musicale* 1861. szeptember 22. 300–301.

⁷ Yon 2000: 256, 763.

⁸ Goninet (éd.) 1994: 86. (1864. október 14-i keltezésű levél).

⁹ *Le Figaro* 1861. szeptember 1. 5–6; *Revue et Gazette musicale de Paris* 1861. szeptember 1. 279; *L'Univers musicale* 1861. szeptember 4. 286.

a Becsületrend lovagja címet,¹⁰ ahogyan talán a francia állampolgárságot is egy évvel korábban.¹¹

Ami az operett cselekményét illeti,¹² a Lajos Fülöp korabeli Párizsban játszódó darab főhőse Choufleuri úr, az úrhatnám polgár. Neve a francia *chouffleur* szó származéka, amely karfiolt jelent; a *Choufleuri* tehát beszélő név, a címszereplő nem előkelő voltára utal. A gazdag parvenü zenés estélyt szervez otthonában, melyre meghívja a társadalmi elit képviselőit, valamint az olasz opera, a Théâtre-Italien sztárénekeseit: a szoprán Henriette Sontagot, a basszbariton Antonio Tamburinit és a tenorista Giovanni Battista Rubinit. Nem sokkal a kitűzött időpont előtt azonban kiderül, hogy sem a meghívottak előkelőbbjei, sem a művészek nem fognak megjelenni az összejövetelen; kollektív indiszpozíció esete áll fenn. Szerencsére Chouffleurinek van egy leánya, Ernestine, s a leánynak – apja meglepetésére és nem csekély rosszallására – kedvese is van: Chrysodule Babyas, az ifjú zeneszerző, aki Ernestine hívására meg is jelenik. Az Ernestine kezére pályázó Babyas az atyai beleegyezés reményében mentő ötlettel siet Choufleuri segítségére: ők hárman fogják betölteni a távolmaradt operaénekesek szerepét. Le is zajlik az estély, melyen az álművészek előadják a már említett tercettet, a *Trio italien de la malédiction*. A darab végén a vonakodó Choufleuri kénytelen 50 000 franknyi hozomány kíséretében Babyasnak adni leánya kezét, máskülönben az ifjú zeneszerző felfedné a csalást.

ZENEI IDÉZETEK ÉS STÍLUSPARÓDIA

A *Trio italien* értelmezéséhez mindenekelőtt érdemes megjegyezni, hogy az operaparódiára nem ez az egyetlen példa a darabban. Amikor a No. 4 tercett kezdetén Ernestine hívására megjelenik Babyas, a lány zenében evokálja kedvesét: miután háromszor énekli a fiú nevét, a zenekar a 4–6. ütemben szó szerint idéz egy részletet a 19. század legtöbbet játszott francia nagyoperájából, Giacomo Meyerbeer (1791–1864) *Robert le diable* [Ördög Róbert] című darabjából. A dalam Meyerbeer operájában is evokációhoz kapcsolódik, csak éppen alapvetően más színpadi helyzetben hangzik el: akkor, amikor Eugène Scribe (1791–1861) szövegkönyve szerint az opera Bertram nevű szereplője egykor kicsapongó életet élt, halott apák árnyait hívja elő egy ódon kolostor romjai között: „Nonnes qui reposez sous cette froide pierre, m’entendez vous?” („Apák, akik e hideg kő alatt nyugszotok, hallotok engem?”).¹³ A Meyerbeer-opera dallamának és szituációjának operettbeli felidézése nem nélkülözi az iróniát, hiszen Ernestine, annak

¹⁰ Yon 2000: 260.

¹¹ Yon 2000: 226–227.

¹² A darab cselekményét a „M. de Saint-Rémy” színpadi műveinek gyűjteményes kiadásában megjelent szövegkönyv (Saint-Rémy 1865) és Gérard zongorakivonata (*Monsieur Choufleuri* [1861]) alapján ismertetem.

¹³ III. felvonás, 2. kép, No. 15 finálé.

ellenére, hogy nemrég került haza a leányneveldeből, a jelek szerint Meyerbeer apácáihoz hasonlóan nem az aszketikus életvitel híve.

Babylas operettbeli válasza – „J’arrive en vaillant paladin” („Vitéz lovagként érkezem”) – ugyancsak operai idézet, egy másik francia szerző, François-Adrien Boieldieu (1775–1834) *La Dame blanche* [A fehér asszony] című népszerű opéra-comique-jából való, melyet 1825-ben mutattak be, s amelynek szövege Meyerbeer operájához hasonlóan a rutinos és termékeny színpadi szerző, Scribe műve. Az idézett dallam többször is elhangzik a Boieldieu művének első felvonását lezáró tercettben (No. 5 Trio), s nem csupán a citátum zenéje, de szövege is az opéra-comique megfelelő helyére rímel. A *La Dame blanche* idézett részletében a katonatiszt Georges Brown énekel ehhez hasonló szöveget – „J’accours en galant paladin” („Gáláns lovagként sietek oda”) –, miután az első felvonást záró tercettben hősiesen vállalja, hogy a darab Dickson nevű szereplője helyett eleget tesz a címben említett kísértet hívásának, és éjnek évadján felkeresi az Avenel-ház ódon várkastélyában a titokzatos fehér asszonyt. Az idézet komikus hatásához ebben az esetben is jelentősen hozzájárul, hogy a citált mű cselekményében meghatározó szerepet játszik a borzongató, természetfeletti elem, miközben az operettbeli szituáció nagyon is hétköznapi és prózai.

Az operaparódia e példáival szemben Offenbach operettjének No. 6 olasz tercettje nem idézetekből áll, hanem a paródia egy másfajta, artisztikusabb típusát, a stílusparódiát képviseli – afféle zenei *Így írtok ti*. A Trio italien az 1830-as évtized olasz bel canto operáinak, mindenekelőtt Bellini műveinek stílusát utánozza és figurázza ki. A tercett felépítése persze általában jellemző a risorgimento olasz operáira: recitativ bevezető jelenettel indul,¹⁴ melyet lassú, kifejező cantabile követ;¹⁵ majd újabb recitativo¹⁶ után gyors zárórész, cabaletta kerekíti le a darabot.¹⁷ Kifejezetten Bellinire emlékeztetnek azonban a cantabile hosszú-hosszú dallamai,¹⁸ nagy emocionális fokozása és csúcspontja,¹⁹ valamint a cabaletta Rossini-crescendói²⁰ – csupa olyan vonás, amellyel Bellini *Norma* című operájában, a címszereplő „Casta diva” kezdetű nagy belépő áriájában is találkozunk.

A tercett szövege olasz-francia keveréknnyelven íródott, s operalibrettók bevett, közhelyszerű fordulataiból épül (pl. „Que vois-je”, az olasz „Che veggio” és a francia „Que vois-je” összeolvasztásából; mindkettő ugyanazt jelenti: „Mit látok?”). A halandzsa ehhez hasonló, nem teljesen értelmetlen, „interkulturális” formájával már 17. századi operaparódiákban is találkozunk. Evaristo Gherardi *Théâtre-Italien* című nyomtatott gyűjteményében, amely XIV. Lajos Párizsból 1697-ben elűzött, olasz commedia dell’arte társulatának repertoárját örököltette

¹⁴ „Italia la bella...”, 1–17. ütem.

¹⁵ „Il mio caro Arturo...”, 18–69. ütem.

¹⁶ „Que vois-je?...”, 70–79. ütem.

¹⁷ „Ah! mio padre...”, 80–215. ütem.

¹⁸ Különösen a 19–34. ütem vokális szólamai.

¹⁹ „Ô, momento sollennello!...”, 47–52. ütem.

²⁰ 153–168. illetve 176–191. ütem.

meg, például szintén előfordulnak olasz-francia keverék szövegű operaparódiák.²¹ Van azonban Offenbach operettjének és a benne szereplő olasz paródiának egy közvetlen előképe is: Florimond Hervé (1825–1892) 1853-ban bemutatott, *Les Folies dramatiques* című vaudeville-je.²² Ebben a színész szereplők, akiknek egyikét nem mellékesen Choufleurynek hívják, parodisztikus előadást rendeznek, melynek során egyebek mellett a *Gargouillada* című opera seria paródiáját is előadják, olasz-francia keveréknyelven.²³

MŰFAJI ÉS INTÉZMÉNYI KONTEXTUS

Az operaparódia fentebb bemutatott példáinak értelmezéséhez érdemes kissé szemügyre venni azt a műfaji és intézményi kontextust, amelyben a *Monsieur Choufleuri* keletkezett. Az operett kutatói csak a közelmúltban kezdtek el élénkebben érdeklődni az Offenbach-operettek ilyesféle összefüggései iránt, vagyis hogy milyen intézményi környezetben jött létre a 19. század második felének új, szórakoztató zenés színházi műfaja, s hogy e környezet hogyan alakította a korai operettet.²⁴

Úgy tűnik, hogy e kontextus alapvetően meghatározta az új szórakoztató zenés műfaj kezdeteit. Offenbach operettszínháza, a Théâtre des Bouffes-Parisiens profitorientált magánszínház volt: kapitalista részvénytársaságként jött létre 1855-ben, először szezonális, nyári színházként (Salle Lacaze); azonban hamarosan állandó játszóhelyre is szert tett (Salle Comte).²⁵ Az új intézmény zeneszerző-direktora korábban operakomponistaként sikertelenül próbált érvényesülni az állami dalszínházaknál. 1855-ig Offenbachnak mindössze egyetlen állami színházzal volt tartósabb kapcsolata: a Comédie-Française-zel, amely azonban prózai színház volt. A francia nemzeti színház karmestereként feladata színpadi kísérezzenék komponálására és vezénylésére korlátozódott. A Bouffes működését és Offenbach korai operettjeinek jellegét lényegesen behatárolta az intézmény privilégiuma, hatóságilag meghatározott műfaji profilja: ennek köszönhető, hogy eleinte csupán két- vagy háromszereplős egyfelvonásosokat adtak, egy este alkalmával többet is. A kicsinyítő képzős, operácska jelentésű *opérette* szó Offenbach és párizsi kortársai szóhasználatában nem kis részben a műveknek erre a terjedelmi és apparátusbeli korlátozottságára utalt.²⁶

²¹ *Le Théâtre-Italien* 1694.

²² A francia vaudeville szó a 17–18. században eredetileg egy népszerű satirikus daltípust jelölt; idővel azonban az ilyen dalok átszövegezett változataival megtűzdelt szórakoztató zenés színpadi darabokat (comédie en vaudeville) is így nevezték.

²³ *Les Folies dramatiques* 1853.

²⁴ Yon 1994, 2000; Brzoska 2009.

²⁵ Yon 2000: 128–165.

²⁶ Az opérette műfaji megjelölés is ilyen, néhányszereplős egyfelvonásosok címlapján jelenik meg először Offenbachnál; például az Auvergne-ben játszó és auvergne-i dialektusban írt *La Rose de Saint-Flour* című darab címlapján (bemutató: 1856. június 2.). Megjegyzendő azonban,

Mint azt Matthias Brzoska írja,²⁷ a Théâtre des Bouffes-Parisiens megnyitása (s tegyük hozzá: a *Monsieur Choufleuri* bemutatása) idején négy dalszínház működött Párizsban: a francia operákat játszó Académie Impériale de Musique vagy röviden Opéra, a francia daljáték műfajnak otthont adó Opéra-Comique, az olasz nyelvű operának szentelt Théâtre-Italien, s egy 1848-ban indult, reformista színházi vállalkozás, az Adolphe Adam által kezdeményezett Théâtre National, amely 1851-től Théâtre-Lyrique néven működött. Az első három intézmény állami szubvenciót kapott; a Lyrique ezzel szemben magánvállalkozásként indult, s csak 1864-től kezdve részesült állami támogatásban, attól az évtől, amikor III. Napóleon eltörölte a színházi privilégiumok rendszerét.

Egyes itáliai zeneszerzők a párizsi Opéra számára is komponáltak francia nyelvű műveket; például Rossini a *Guillaume Tell* [Tell Vilmos] 1829-ben; Donizetti a *La Favorite*-ot [A kegyencnő] 1840-ben és a *Dom Sébastien* 1842-ben; Verdi a *Les Vêpres siciliennes*-t [A szicíliai vecsernye] 1855-ben és a *Don Carlost* 1867-ben. Az olaszok operáit azonban Párizsban főként a Théâtre-Italienben adták, olaszul²⁸ – ilyen nevű intézmény egészen 1878-ig működött a francia fővárosban. 1836-ban az Italienben került sor többek között Bellini *I puritani* [A puritánok] című operájának posztumusz ősbemutatójára is. Bellini művének férfi főszerepét a romanói hattyúként emlegetett sztártenorista, Giovanni Battista Rubini (1794–1854) alakította, s az *I puritani* főhősét épp úgy Arturónak hívják, mint Offenbach olasz operaparódiájának azt az alakját, akit Chrysodule Babylas az olasz sztárénekes, Rubini bőrébe bújva személyesít meg. A *M. Choufleuri restera chez lui le...* bemutatója idején ugyan mind Bellini, mind Rubini halott volt már, de az operett cselekménye 1833-ban, a romanói hattyú virágkorában (s nem mellékesen Offenbach Párizsba érkezésének évében) játszódik. Nem véletlen tehát, hogy a tercett zenéje is Bellini stílusát követi. Annál kevésbé, mivel az Offenbach tercettjében utánzott Bellini-opera, a *Norma* a Théâtre-Italien egyik repertoárdarabja volt, s még 1861 áprilisában, vagyis az operett bemutatását megelőző hónapban is szerepelt a színház műsorán.²⁹

A Théâtre-Italiennel ellentétben az Opérában francia nyelven játszottak: a műsor gerincét nagyszabású (négy-öt felvonásos), látványos kiállítású, történelmi tárgyú nagyoperák (*grands-opéras*) adták. Fontos és elmaradhatatlan rétegét alkották továbbá a balettelőadások és a prózadialógusokat alkalmazó opéra-comique-től eltérően végigkomponált, de a nagyoperáktól eltérően rövid terjedelmű és komikus témájú kisoperák (*petits-opéras*). Szubvencionált jellegéből és állami reprezentatív funkciójából adódóan az Opéra repertoárszínházként működött: így többek között az Offenbach egyfelvonásosában idézett darab, a *Robert le diable* – melyet három évtizeddel a *Monsieur Choufleuri* premierje

hogy az *opérette* szó német megfelelője, az *Operette* már a 18. században is használatban volt német daljátékok, *Singspiele*ek műfaji megjelöléseként.

²⁷ Brzoska 2009.

²⁸ Gossett 1987.

²⁹ *Revue et Gazette musicale de Paris* 1861. április 28. 132.

előtt, 1831 novemberében mutattak be – minden évadban szerepelt az intézmény műsorán; 1861-re már több mint négyszázszor játszották.³⁰ Meyerbeer mellett, aki az Opéra első számú zeneszerzője volt, az intézményben olyan komponisták műveit adták, mint Daniel-François-Esprit Auber (1782–1871) vagy Fromental Halévy (1799–1862), akitől az ifjú Offenbach zeneszerzést tanult, s akinek Ludovic nevű unokaöccse (1834–1908) az operettkomponista egyik szerzőtársa volt.

Offenbach operettjeinek legfontosabb műfaji előzményét azonban az opéra-comique jelentette, melynek képviselőit a hasonló nevű színházban, az Opéra-Comique-ban játszották. 1856-ban megjelent programatikus írásában, egy saját színháza által szervezett operett-pályázat apropóján Offenbach az opéra-comique történetét felvázolva kifejtette, hogy a műfaj elvesztette eredeti könnyedségét és jellegében egyre inkább a nagyoperához vált hasonlónak.³¹ Példaként Meyerbeer 1854-ben bemutatott *L'Étoile du nord*-jára [Észak csillaga] hivatkozott, saját operettszínházának fő céljaként pedig az opéra-comique reformját jelölte meg. A zsáner nevét magyarul időnként „vígoperának” fordítják, jóllehet az opéra-comique nem volt a szó szoros értelmében vett opera, sőt, a Nagy Forradalom „szabadító operáinak” időszaka óta nem feltétlenül volt víg sem.³² Zeneszámok és prózarészek váltakozásán alapuló felépítése miatt inkább daljátéknak nevezhetnénk, de az olyan művek cselekményes együttesei, mint Auber *Fra Diavolója* (1830) nyilvánvalóan operai igénnyel készültek. Az 1835-ben kiadott párizsi színházi almanach tanúsága szerint a francia fővárosba érkezését követően Offenbach rövid ideig csellistaként tagja volt az Opéra-Comique zenekarának,³³ s többek között ebben a minőségében is jól ismert lehetett számára a színház repertoárdarabjainak egyike, Boieldieu *La Dame blanche*-a,³⁴ melyet, mint láttuk, később a *Monsieur Choufleuri*-ben is idézett.

ZENÉS SZÍNHÁZ ÉS TÁRSADALOM

Vajon van-e jelentősége, hogy a fentebb leírt operatípusok melyikét parodizálja Offenbach az operett különböző helyein? Feltételezésem szerint nagyon is – az olasz és francia opera különbözősége ugyanis nem csupán a repertoár jellegében és az előadások nyelvében volt tetten érhető Párizsban, hanem bizonyos külsőségekben is.

³⁰ A párizsi Opéra 1749 és 1989 közötti műsoráról a Chronopéra elektronikus adatbázis nyújt részletes tájékoztatást (www.chronopera.free.fr). A *petit-opéráról* lásd Everist 2010; Colas 2011.

³¹ *Le Figaro* 1856. június 17. 6–7; *Revue et Gazette musicale de Paris* 1856. július 20. 230–232; *Le Ménestrel* 1856. július 27. 1–3.

³² Kroó 1966.

³³ Neve kisebb elírással Offembachként szerepel az évkönyvben. *Almanach des spectacles* 1835: 50.

³⁴ Az almanach szerint 1834. augusztus 11-én új szereposztással adták Boieldieu művét. *Almanach des spectacles* 1835: 9.

A gyilkos tolláról híres Heinrich Heine 1837-ben szubjektív beszámolót írt a párizsi színházi életről August Lewald stuttgarti *Allgemeine Theater-Revue*-je számára. *Über die französische Bühne* [A francia színpadról] címmel publikált levélsorozatának tizedik darabjában a német író a párizsi Opérát tárgyalva megállapítja, hogy a vagyonos polgárság a júliusi forradalmat követően az Opérában is átvette a hatalmat, s a nagypolgári francia Opérával szemben a Théâtre-Italien, vagyis az olasz operát úgy említi, mint a hatalmától megfosztott arisztokrácia végső menedékét.

„[A]hogy a Tuileriákba, úgy az Opérába is benyomult a jómódú polgárság, míg az előkelő társaság visszavonult a harcterről. A régi jó arisztokrácia, ez az elit, amely a rang, a műveltség, a származás, a divat és a henyélés terén jeleskedik, a Théâtre-Italienbe menekült, ebbe a zenei oázisba, ahol még mindig a művészet nagy csalogányai trilláznak, a dallam forrásai még mindig varázslatosan csörgedeznek és a szépség pálmái helyeslően intenek büszke legyezőikkel... mindeközben köröskörül sápadt homoksivatag, zenei sahara.”³⁵

Való igaz, Louis Véron, aki 1831 és 1835 között *directeur-entrepreneur*ként igazgatta az Opérát, s aki emlékiratait *Egy párizsi polgár visszaemlékezései* címmel írta meg, saját bevallása szerint azzal a célkitűzéssel vállalta a dalszínház irányítását, hogy a burzsoázia Versailles-ává teszi, ahová tömegestül fog majd csődülni a polgárság, hogy elfoglalja az elűzött udvar nagyurainak helyét.³⁶

Mintha ugyancsak Heine állítását igazolná, hogy az 1855-ös párizsi világkiállítás látogatói számára készült színházi kalauz szerint a Théâtre-Italien közönségének már az öltözködése is az intézmény arisztokratikus jellegét tükrözte.

„[A] Théâtre-Italienben megtartották a báli ruhák használatának szokását, ami nem kevésbé járul hozzá az előadások fényéhez. Az elegancia szempontjából az est leg-
ragyogóbb pillanata a távozás, amikor az inasok előhozatják a kocsikat és az előkelő társaság a foyer-ban tolong, ahol a fegyverdíszbe öltözött, megszentelt sereg teljes szatén-, csipke- és ékszer-tüzérségét hadrendbe állítja.”³⁷

A szépíró 1830-as évek végén született, szubjektív hangvételű publicisztikája, az operaigazgató visszaemlékezése és az 1855-ös színházi kalauz tehát egyaránt arról tanúskodik, hogy az olasz és a francia operaház határozottan eltérő társadalmi kötődéssel, más közönséggel rendelkezett Párizsban a 19. század közepén. De vajon alátámasztható-e ez az állítás számszerű adatokkal is?

Az olasz és francia dalszínházak 1830 és 1870 közötti hallgatóságát vizsgáló Steven Huebner úgy látja, hogy az adatok mást mondanak. Szerinte az Opéra és a Théâtre-Italien társadalmi bázisa a júliusi forradalmat követően sem

³⁵ Heine 1988: 1837. X. levél.

³⁶ Véron 1857: III. 194–195.

³⁷ *Guide dans les théâtres* 1855: 94.

különbözött lényegesen. Mindkettő közönsége egyformán előkelő volt, hiszen az 1830-as és 1860-as évtizedből származó dokumentumok szerint az Opéra bérleteseinek egyharmada nemesi címmel rendelkezett.³⁸ Megállapításait a bérletesek fennmaradt névsorainak tanulmányozására alapozza,³⁹ módszere azonban – maga is elismeri – problematikus: részint azért, mert alig néhány ilyen lista áll rendelkezésre (az Opéra esetében az 1833/34-es és az 1866/67-es évadból, a Théâtre-Italien 1850/51-es szezonjáról, valamint az Opéra-Comique 1846/47-es adatai); továbbá a bérletesek csupán a közönség egy részét képviselték: például az Opéra publikuma esetében mindössze legfeljebb 250 főt, ami az 1700–1800 között mozgó férőhelyszámhoz képest nem több mint 15%. Ebből még akkor sem lehet általánosítani a közönség társadalmi összetételére nézve, ha tudjuk, hogy a mindenkori éves bevételnek ennél mindig jelentősebb része származott a bérletesektől.⁴⁰

A színházak társadalmi presztízsét vizsgálva tehát célszerű különbséget tennünk a közönség tényleges összetételét dokumentáló számszerű adatok és a korabeli közvélekedés között. Utóbbi, mint a fenti idézetek tanúsítják, egyértelműen a Théâtre-Italien tartotta a főváros legarisztokratikusabb operaházának. E közkeletű vélekedéshez a dalszínházak játérendjének és helyárainak eltérése is hozzájárulhatott. Az Opérában egész évben voltak előadások, igaz, nem mindennap, csupán hétfőn, szerdán, pénteken (illetve kéthetente vasárnap). Bár a Théâtre-Italien heti előadási napjai (kedd, csütörtök, szombat) azt sugallhatják, hogy az olasz operaház és a francia nagyopera közönsége között jelentős átfedések lehettek, árnyalja a benyomást, hogy az olaszok operaszezonja csupán november elejétől április végéig tartott. A kényszerű pihenőt részben az tette szükségessé, hogy a Théâtre-Italien állami szubvenciója az Opéráénál lényegesen csekélyebb volt (60 és 100 000 frank között ingadozott, sőt, időnként szünetelt, míg az Opéráé 620 és 820 000 frank között mozgott),⁴¹ másrészt az, hogy az olasz színház törzsközönségét alkotó társadalmi elit a nyári időszakban rendszerint vidéki rezidenciáira vonult vissza. A Théâtre-Italien exkluzivitásának érzetét fokozhatta az is, hogy a közönség egészéhez képest viszonylag magas volt a bérletesek aránya. Huebner olyan 1842–47-ből származó levéltári adatokat említ, melyek 600–650 előfizetőről tudnak; ez a szám a Salle Ventadour 1300 körüli férőhelyszámának közel a fele, vagyis igen nehéz volt egy-egy előadásra jegyet váltani.⁴² Ami a jegyárakat illeti, az Opéra és a Théâtre-Italien egyaránt költséges mulatság volt: az 1855-ös világkiállítás évében kiadott színházi kalauz szerint az olasz színházban a legdrágább jegyek 10–13 frankba kerültek (mindkét összeg az első emeleti páholyokra és a második emeleti középerkélyre vonatkozik; előbbi

³⁸ Huebner 1990: 7.

³⁹ Huebner 1989.

⁴⁰ 1833/34-ben 19,5%-át, 1839/40-ben 36,4%-át, míg az 1864-es naptári évben 40%-át. Huebner 1989: 210.

⁴¹ Monval 1879: 10–17.

⁴² Huebner 1989: 211.

a jegypénztári, utóbbi a bérleti ár), s az Opéra földszinti proscéniumpáholyainak 10–12 frankos helyára ugyanezt a kategóriát képviselte. A legolcsóbb földszinti helyekért mind az első számú francia dalszínházban, mind az olasz operában 4–5 frankot kellett fizetni.⁴³ Az Opéra-Comique 1 frankos erkélyülései és 7–9 frankos földszinti proscéniumpáholyai lényegesen olcsóbbak voltak,⁴⁴ akár csak a Théâtre-Lyrique helyárai, melyek a 75 centime-ba kerülő második emeleti erkélyülésektől a 6–7 frankos földszinti és karzati proscéniumig terjedtek.⁴⁵

A Théâtre-Italien a közvélekedés nem csak azért tekinthette az arisztokrata társas élet színterének, mert úgy látták, hogy törzsközönsége a régi arisztokrácia soraiból került ki, hanem azért is, mert az olasz színház sztárénekesinek fellépése jelentette a fő zenei attrakciót az arisztokrácia félig nyilvános találkozóhelyein, a salonok összejövetelein is. Az 1830-as évtized során jórészt Párizsban élő Liszt első élettársa, az irodalmi ambíciókkal rendelkező Marie d'Agoult grófné emlékirataiból tudjuk, hogy egy-egy szalonestély keretében a résztvevők előszeretettel hallgattak operarészleteket Rossinitől, Bellinitől, Donizettól, s hogy a salonokban felcsendülő olasz operarészletek előadásához olyan kiváló olasz (vagy legalábbis olaszul éneklő) énekesek gárdája állt rendelkezésre, mint Giuditta Pasta, Benedetta Pisoni, Maria Malibran, Giulio Pellegrini, Luigi Lablache, s végül, de nem utolsósorban az Offenbach-operettben „szereplő” Henriette Sontag (1806–1854), Giovanni Battista Rubini és Antonio Tamburini (1800–1876) – valamennyien a Théâtre-Italien művészei voltak.⁴⁶

Offenbach operettjében az újjazdag, arisztokratákat utánózni akaró Choufleur úr szalonjában előadott, parodisztikus olasz operajelenet tehát a párizsi arisztokráciára valóban jellemző szokást figuráz ki, amit Morny és a zeneszerző személyes tapasztalatból is jól ismerhetett: Morny azért, mert maga is arisztokrata volt, Offenbach pedig azért, mert az 1830-as és '40-es években csellóvirtuózként számos alkalommal lépett fel arisztokrata szalonösszejöveteleken. Visszatérő vendég volt például Madelaine-Sophie Bertin de Vaux grófné szalonjában, ahová porosz muzsikuskollégája, Friedrich von Flotow vezette be.⁴⁷ Az operettközvetítésnek mellesleg az ősbemutató alkalmával némi ironikus jelleget kölcsönözhetett, hogy a *Monsieur Choufleur* egy „igazi” arisztokrata által szervezett szalonösszejövetel keretében, a törvényhozó testület palotájában adták elő.

OPERAI JELEN AZ OLASZ TERCETTEN

Az operett parodisztikus olasz tercettje persze nemcsak a Théâtre-Italien társadalmi presztízseről tanúskodik. A cabalettában kétszer is elhangzó Rossini-

⁴³ *Guide dans le théâtre* 1855: 35, 94.

⁴⁴ *Guide dans le théâtre* 1855: 64.

⁴⁵ *Guide dans le théâtre* 1855: 150.

⁴⁶ Dupêchez (éd.) 1990: I. 236–237.

⁴⁷ Yon 2000: 43.

crescendo arra utal, hogy Offenbach operettje legalább annyira reflektált a bemutató idejének közvetlen operai jelenkorára, mint három évtizeddel korábbi múltjára. A legegyszerűbb funkciós harmóniák tingli-tangli változásán, valamint a dinamika és hangszerelés hatásadás felduzzasztásán alapuló fokozás már önmagában is zenei poénnak számít. Még komikusabbá teszi azonban a crescendót, hogy szövege zeneszerzők nevéből áll. A lista a paródia olasz jellegével összhangban részben olasz komponistákat említ – Bellini, Rossini nevével kezdődik, másodjára Donizetti és Verdi is szerepel benne. Halévy, „Auberi”, Poniatowski, „Davidini”, „Héroidini” és „Wagnerini” említése azonban azt sugallja, hogy gyakorlatilag bármilyen nemzetiségű szerzőből lehet olasz operakomponista, ha a neve i-re végződik, vagy ennek megfelelő végződéssel egészül ki. A crescendo tiszteletlenségét fokozza, hogy az előadók a zeneszerzők nevei mellett a „patati patata” szövegfordulatot ismételtetik, amely franciául azt jelenti: „blablabla, blablabla”.

A crescendóban szereplő Halévy és „Auberi” természetesen az Opéra fentebb említett törzskomponistái volnának. „Davidini” az orientalizáló darabjairól – főleg *Le Désert* című szimfonikus ódájáról – híres Félicien David (1810–1876), míg „Héroidini” az opéra-comique-jairól – mindenekelőtt *Zampa* című darabjáról – nevezetes Ferdinand Héroid (1791–1833). Különösképpen figyelemre méltó Poniatowski és „Wagnerini” szerepeltetése. Utóbbi természetesen nem más, mint a német muzsikusként ismert Richard Wagner. A *Monsieur Choufleuri* bemutatójára ugyanis mintegy két és fél hónappal azután került sor, hogy Wagner *Tannhäuser*-ét színre vitték az Opérában – az eseményt hangos botrány tette emlékezetessé. Minden bizonnyal e zenei, színházi és politikai jelentőséggel egyaránt bíró premier is hozzájárulhatott, hogy Wagner neve „Wagnerini”-ként bekerült a Rossini-crescendo szövegébe.⁴⁸ Hasonló aktualitással bírt az operett ősbemutatója idején a lengyel származású, Itáliában és Franciaországban is működött tenorista, zeneszerző és diplomata Jean (tulajdonképpen József) Poniatowski (1816–1873) említése is. A III. Napóleon pártfogását élvező Poniatowski párizsi operaszerzői karrierje ekkor volt csúcspontján: *Pierre de Médicis* című nagyoperáját még 1860 márciusában mutatta be az Opéra; *Au travers du murs* című vígoperájának premierjére 1861. május 10-én a Théâtre-Lyrique-ben került sor,⁴⁹ s a művet még ugyanezen év őszén az Opéra-Comique is műsorára tűzte.⁵⁰

Verdi említése is inkább az operett bemutatásának operai jelenkorára utal, mint a cselekmény idejére: 1833-ban az olasz muzsikusként meg se írta első zenés színpadi művét; 1861-ben viszont már európai hírnévű komponista volt és több műve is szerepelt a párizsi dalszínházak műsorán. Az Opérában még mindig játszották az 1857 decemberében *Le Trouvère* címmel bemutatott *Il trovatore*-t [A trubadúr];⁵¹ ugyanennek a műnek az olasz változatát a Théâtre-Italien

⁴⁸ Wagner és Offenbach problematikus viszonyához lásd Ackermann 1985.

⁴⁹ *Revue et Gazette musicale de Paris* 1861. május 12. 145.

⁵⁰ *Revue et Gazette musicale de Paris* 1861. november 3. 345.

⁵¹ *Revue et Gazette musicale de Paris* 1861. május 19. 157; október 27. 342.

is adta,⁵² ahol bemutatták továbbá az *Un ballo in mascherát* [Az álarcosbál],⁵³ és felújították a *Rigolettót*.⁵⁴

* * *

Mint láthattuk, egyáltalán nem mellékes, hogy Offenbach korának mely operatípusait hol parodizálja darabjában. Az arisztokrácia életmódját utánózni akaró úrhatnám polgár, Choufleuri úr szalonjában olasz operát akar előadatni, hiszen ez a korabeli Párizsban arisztokratikusabb műfajnak számított, mint a Choufleuri lányának udvarló ifjú zeneszerző fellépésekor idézett, burzsoá francia nagyopera és daljáték (opéra-comique). A cselekmény idejének zeneéletére való utalásokon túl emellett a bemutató közelmúltjának egyes zenei-közéleti eseményei (Wagner *Tannhäuser*ének botrányos premierje, Poniatowski párizsi operabemutatói, Verdi népszerűsége) közvetlen aktualitást is kölcsönözhetnek a Choufleuri-szalonban elhangzó, parodisztikus „olasz” tercettnek.

FORRÁSOK

La Dame blanche. [...] *Paroles de E. Scribe. Musique de Boieldieu*. Launer, Paris. Nyomtatott zongorakivonat, [1825].

Le Théâtre-Italien de Gherardi, ou le recueil général de toutes les comédies et scènes françaises jouées par les comédiens italiens du roi, pendant tout le temps qu'ils ont été au service, 6. kötet. Briasson, Paris. 1694.

Les Folies dramatiques. Vaudeville en cinq actes par MM. Dumanoir et Clairville. Michel Lévy Frères, Paris. 1853.

Meyerbeer, Giacomo. *Robert le Diable*. Brandus, Paris. Nyomtatott zongorakivonat, [1852].

*Monsieur Choufleuri restera chez lui le... Opérette-bouffe en 1 acte. Paroles de Mr. ***. Musique de M.M. de St. Rémy et J. Offenbach*. Gérard, Paris. Nyomtatott zongorakivonat. [1861].

Saint-Rémy, M. de 1865: *Comédies et proverbes*. Michel Lévy Frères, Paris.

La France musicale, 1861.

Le Figaro, 1856, 1861.

Le Ménestrel, 1856.

L'Univers musicale, 1861.

Revue et Gazette musicale de Paris, 1856, 1861.

⁵² *Revue et Gazette musicale de Paris* 1861. október 27. 342; december 15. 397.

⁵³ *Revue et Gazette musicale de Paris* 1861. január 20. 17–18.

⁵⁴ *Revue et Gazette musicale de Paris* 1861. november 17. 365.

HIVATKOZOTT IRODALOM

- Ackermann, Peter 1985: Eine Kapitulation: zum Verhältnis Offenbach–Wagner. In: Kirsch, W. – Dietrich, R. (Hrsg.): *Jacques Offenbach: Komponist und Weltbürger*. Schott's Söhne, Mainz. 135–148.
- Almanach des spectacles de 1835 et rappel de 1834*. Barba, Paris. 1835.
- Bozó Péter 2010: „Orphée à l'envers”: Egy idézet a francia zenés színpadi hagyomány kontextusában. *Muzsika* (53.) 10. 11–15.; (53.) 11. 23–26.
- Brzoska, Matthias 2009: Jacques Offenbach und die Operngattungen seiner Zeit. In: Schmierer, E. (Hrsg.): *Jacques Offenbach und seine Zeit*. Laaber, Laaber, 27–36.
- Colas, Damien 2011: Francia-e az Ory grófja? *Magyar Zene* (49.) 4. 407–428.
- Dörffeldt, Siegfried 1954: *Die musikalische Parodie bei Offenbach*. (Dissertation.) Johann-Wolfgang-Goethe-Universität, Frankfurt am Main.
- Dupêchez, Charles F. (éd.) 1990: *Mémoires, souvenirs et journaux de la comtesse d'Agoult*. Mercure de France, Paris.
- Everist, Mark 2010: Grand Opéra – Petit Opéra: Parisian Opera and Ballet from the Restoration to the Second Empire. *19th-Century Music* (33.) 3. 195–231.
- Goninet, Philippe (éd.) 1994: *Jacques Offenbach: Lettres à Henri Meilhac et Ludovic Halévy*. Séguier, Paris.
- Gossett, Philipp 1987: Music at the Théâtre-Italien. In: Bloom, Peter (ed.): *Music in Paris in the Eighteen-Thirties*. Pendragon Press, Stuyvesant, New York, 327–364.
- Guide dans le théâtre*. Paulin et Le Chevalier, Paris. 1855.
- Heine, Heinrich 1988: *Heinrich Heine: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*. (Hrsg. Manfred von Windfuhr) Band 12/1. Hoffmann und Campe, Hamburg.
- Huebner, Steven 1989: Opera Audiences in Paris 1830–1870. *Music & Letters* (70.) 2. 206–225.
- Huebner, Steven 1990: *The Operas of Charles Gounod*. Clarendon Press, Oxford.
- Króó György 1966: *A „szabadító” opera*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Monval, Georges 1879: *Les Théâtres subventionnés*. Berger-Levrault, Paris.
- Noiray, Michel 1987: *Hyppolite et Castor travestis: Rameau à l'opéra-comique*. In: de la Gorce, J. (éd.): *Jean-Philippe Rameau. Colloque international organisé par la Société Rameau. Dijon – 21–24 septembre 1983*. Champion – Slatkine, Paris – Genève, 109–125.
- Yon, Jean-Claude 1992: La création du Théâtre des Bouffes-Parisiens (1855–1862), ou la difficile naissance de l'opérette. *Revue d'Histoire moderne et contemporaine* 39. 575–600.
- Yon, Jean-Claude 2000: *Jacques Offenbach*. Gallimard, Paris.
- Véron, Louis 1857: *Mémoires d'un bourgeois de Paris*. Librairie Nouvelle, Paris.